

Tallián Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*

Budapest, Balassi Kiadó, 2015, 670 l.

Tallián Tibor monográfiája a Pesti Magyar Színház (a későbbi Nemzeti Színház) első drámai primadonnájának életútját dolgozza fel. Ahogyan azt a szerző munkájának bevezetőjében írja, Schodel Rozália korszakalkotó jelentősége jól ismert a 19. század színházkultúrájával foglalkozó szakemberek számára. A magyar opera születésében játszott sorsdöntő szerepével már kortársai tisztában voltak. Pukánszky Kádár Jolán és Kerényi Ferenc színháztörténeti kutatásai a reformkori művelődés kontextusában értékelték az énekesnő kiemelkedő szerepét. Az ún. operaháborút (1838–1844), amelynek Schodelné kulcsszereplője volt, az irodalomtörténet is a reformkori kultúrpolitika egyik központi kérdéseként tartja számon, hiszen a vita – lényegét tekintve – a nemzeti színházi koncepcióról és az intézmény műsorpolitikájának kialakításáról szólt. A liberális színházipolitika hívei, így az *Athenaeum* köre, élén a Bajza József –Vörösmarty Mihály – Toldy (Schedel) Ferenc triásszal, az eredeti magyar drámától várta a közönség megnyerését és a magyar nyelvű állandó, megyei majd országos támogatást élvező színház létjogosultságának igazolását. Az ellentábor viszont az Európát járványszerű sebességgel meghódító olasz nagyoperától (Bellini majd Donizetti szerzeményeitől) remélte a nagy bevételeket hozó arisztokrata támogatók és a pesti Német Színház közönségének megjelenését a magyar színházban, ahol – a kor nemzetpolitikai törekvéseivel összhangban – az operákat magyar nyelven énekelték.

A monográfia szerzője jó érzékkel a dolgok közepébe vágva kezdi meg a történet elbeszélését. Az első fejezetben a színháztörténeti dráma kellős közepén találjuk magunkat, melynek főszereplője Schodelné az operaháború első szakaszában (1837–1840). Az énekesnő életrajza tehát nem követi a hagyományos narratívák ívét: neveltetésével, a bécsi, berlini operában eltöltött kezdő évekkkel, német vendégjátékainak történetével, vagyis pesti pályafutásának előzményeivel csak a magyar opera megalapításában betöltött szerepének felvázolása után ismerkedhetünk meg. E szerkesztési elv egyben azt is jelzi, hogy Tallián Tibor munkája több mint személyi monográfia: az énekesnő személye és jelentősége a reformkori színházügy, az európai énekkultúra és operajátszás kontextusában bontakozik ki. Ez a kontextuális, társadalomtörténeti szempontokkal is dolgozó megközelítés azt eredményezi, hogy a címben szereplő primadonna, aki annak idején minden figyelmet magának követelt a színpadon, Tallián elbeszélésében nincs egyeduralkodó szerepben: megismerjük őt másodénekesnőként a német színpadokon a kor nagy primadonnái mellett, képet kapunk azokról az énekesnőkről, akik mellette alakították a *seconda donna* szerepét, vagyis alakja partnerei és riválisai körében rajzolódik ki.

A monográfia legnagyobb értékének éppen azt tartom, hogy Schodel Rozáliát a színházi üzem működése közben ismerjük meg: igazgatók, karnagyok, zeneszerzők, mecénások, énektanárok és énekesek körében. Amint az a monográfiából kiderül, Schodelné informális operaigazgatóként működött: ügynökösködött operák beszerzése és énekesek szerződtetése ügyében, részt vett a házi képzésben, rendszeres próbákra szoktatta a társulatot, librettófordítás-részletet közölt, amely a prozódia fontosságára irányította a figyelmet. Pályafutásának ismertetésén keresztül a korabeli énekesi működés minden zugába

betekinthetünk: az operák beszerzésének legális és nem hivatalos módozataiba, a korabeli énekesi érvényesülés és énektanulás lehetőségeibe, a próbák és bemutatók menetébe, a szövegkönyvek, partitúrák, műsortervek alakulásába vagy éppen a kritika befolyásolásának útvesztőibe.

A könyv egyedül az utolsó (hatodik) fejezetben tér el a történeti kontextualizálás módszerétől. Az első alfejezet (*Assoluta-személyiségek*) Schodel Rozália repertoárjának személyiséglélektani vonatkozásait tárja fel. Miután a primadonna Pesten maga választhatta meg szerepeit, felmerül a kérdés, hogy miért éppen ezt vagy azt a karaktert játszotta pályafutása során. Tallián Tibor érzékeny lélektani elemzéséből megtudjuk, hogy amint tehette – vagyis első énekesnőként a pesti magyar nyelvű színházban – letette a szorongatott helyzetben lévő hajadon-szerepeket, a lányból asszony típusú problematikus-tragikus figurákat. Ilyen szerepeket csak vígoperákban tartott meg, ahol lehetősége volt a kiszolgáltatottság feloldására a vígoperák emancipált nőfiguráiban. 1844 és 1846 között, miután Schodel – a férj, tanár, ügynök, kizsákmányoló – kilépett az életéből, s Nyáry Pállal, a megyei választmányi igazgatásban fontos szerepet betöltött ellenzéki politikussal való kapcsolatában felszabadulhatott, visszatért e hajadonszerepekhez, egészen addig, míg első igazi pesti riválisa, Hollósy Kornélia, a fiatal koloratúrszoprán fel nem tűnt a színen. Ekkor ismét pályafutásának igazi nagy sikereihez fordult, a tragikus asszonyszerepekhez, melynek pillérei a *Norma*, a *Giuramento* (Az eskü) és a *Gemma di Vergy* voltak (558). Az utolsó három alfejezetben egy-egy szerep esztétikai elemzését olvashatjuk: Bellini *La straniera* (Az ismeretlen nő, Az idegen nő) című operájából Alaide, Donizetti *Anna Bolena* (Boleyn Anna) című művéből Giovanna és Anna és végül Verdi *Nabuccójából* Abigaille szereptanulmányait. Önmagában véve nagyszerű szerepelemzéseket kapunk a gyakorló operakritikus tollából, de ezek – egy-egy utalást leszámítva – elszakadnak a korabeli kritikai diszkurzustól és Schodelné alakításainak történeti rekonstrukciójától. A primadonna történetének hirtelen megszakadásának érzetét csak fokozza, hogy a monográfia összefoglaló nélkül ér véget.

Mindez azonban nem változtat azon, hogy a könyvet olvasva a magyar és európai énekkultúra és operajátszás 19. századi nagyoperai hullámának nagyszabású szintézisét kapjuk. Mindez azonban nem változtat azon, hogy a könyvet olvasva nagyszabású szintézisét kapjuk a magyar és európai énekkultúrának és operajátszásnak a 19. század nagyoperai hullámának első időszakában. Hogy az Erkel-kutató Tallián Tibor Schodel Rozáliát tette meg ezen elbeszélés középpontjául, szerencsés választásnak mondható, hiszen munkája rávilágít arra az intézményi-személyi összefüggésrendszerre, sőt függésrendszerre, amely a pesti magyar nyelvű operajátszás megszületését is befolyásolta az olasz nagyoperák uralkodása idején. A magyar opera megalapításának hagyományosan zeneszerző-centrikus elbeszéléseihez képest, miszerint bevett módon bevett módon/szokásosan Erkel Ferenc nevéhez kapcsoljuk a nevezetes eseményt, jóval árnyaltabb képet kapunk. Az olasz nagyoperák primadonna-központúsága ugyanis olyan meghatározó szerepet juttatott az első énekesnő személyének, hogy színvonalas primadonna nélkül nem lehetett vállalni kortárs operajátszást. A vándorszínészet korának sztárjai, mint Dériné, akik énekes-színészek voltak, már nem birkóztak meg az olasz nagyopera technikai kihívásaival, képzés hiányában pedig csak egy-egy külföldi iskolákon edződött énekesnő jöhetett szóba. Az erőviszonyok azonban nem mindig billentek a pesti primadonna javára, aki egyedülként volt alkalmas az olasz nagyopera főszerepeinek előadására a társulatban, s aki ráadásul a német piacon is el tudott

helyezkedni, ha nem is mindig első énekesnői szerepekben. Schodelnének ugyanis egy alapjaiban patriarchális-feudális struktúrában kellett érvényesülnie, egy olyan világban, amelyben férfi igazgatók, mecénások döntöttek sorsáról, amelyben férjének kellett ellenjegyeznie a szerződését, s amelyben sorozatban fordult elő, hogy nőiségében sértegették szatirikus versek szerzői.

Gyümölcsözőnek bizonyult az a koncepció is, hogy a szerző az életrajzírás vezérfonalaként Schodelné korabeli autorizált életrajzát veszi az elbeszélés alapjául, és ezt veti forráskritikai elemzés alá, hiszen így számos legendát, csúsztatást, téves adatot a helyére tud tenni a korabeli források áttanulmányozásának módszerével. Tallián Tibor kiterjedt hazai és európai levéltári kutatásokra alapozta munkáját, s ennek köszönhetően feltárta mind Schodel Rozália külföldi pályafutásainak eddig hézagossá ismertekre épülő és rengeteg téves adatot tartalmazó történetét, mind hazai fellépéseinek statisztikáját, sőt sok esetben szerepek rekonstrukcióját is. Külön fejezet szól a korabeli énektanulási iskolák és módszerek mibenlétéről, énekes-jellemzéseken át a korabeli hangzás és szólam rekonstrukciójáról. Mindehhez nagy hangsúlyt kellett fektetnie a szerzőnek a korabeli kritikai kategóriáik elemzésére, amelynek Tallián egy egész fejezetet szentel. A szerző, amikor csak lehet forrást forrással szembesít, és ritkán alapozza állításait egyetlen dokumentumra.

Jelentősebb hiányérzetem az első fejezet kapcsán akadt. Talán a könyv témája iránti ügyszeretetből és egyfajta rehabilitációs szándékból fakad, hogy a szerző időnként hasonló elfogultsággal szól a Schodelné elleni színházi pártról, különösen a színház drámai tagozatának alakjairól, mintha korabeli kritikusként szólna hozzá a vitához – a primadonna pártján. Az elfogultság bizonyos szempontból érthető: Schodel Rozália neve leginkább a színházat zsaroló, szeszélyes, túlfizetett művésznőként maradt meg az emlékezetben, nem kis mértékben a korabeli nagy drámai színészek, így Szerdahelyi József nyílt színi paródiájának és Egressy Gábor támadásainak köszönhetően. Vélhetően erre vezethető vissza, hogy míg Tallián az *Athenaeum* körének kritikai tevékenységét alapján véve kiegyensúlyozottan ítéli meg, sőt az operakritikára szakosodott Toldy (Schedel) Ferencről kifejezetten elismerő hangon szól, Egressy és színésztársai nem sok megértésben részesülnek a szerző részéről. Tallián Tibor ugyan megemlíti a primadonna és a színészek javadalmazása között fennálló bérfeszültséget, a díva sajtóbeli manipulatív lépéseit és a drámai műsor háttérbe szorulását, mégis magáévá teszi a korabeli szatíra Schodelné-párti álláspontját, és Egressy mint „üldözött művész” jelenik meg, aki „szervezett hajsztát” indít a primadonna ellen (115, 113). Kerényi Ferenc kutatásaiból tudjuk, hogy Egressy a Kazinczy Gábor köré csoportosuló radikális Ifjú Magyarország köréhez tartozott, s hogy ennek a körnek a liberális színházvezetéstől eltérő törekvései voltak (műsorterv, rendezői megbízás, drámakiadás formájában), amelyekből azonban az operaháború idején semmi sem valósult meg. A reformellenzéken belüli politikai megosztottság bemutatása/, így például a primadonna távollétében folytatott vita Egressy és Kossuth Lajos között (1841 tavasza) tovább árnyalta volna az operaháború frontvonalairól kialakított képet.

Apróbb kifogásaim közé tartozik, hogy a szerző nem használja következetesen az operacímeket (hol magyar, hol idegen nyelvű címeken hivatkozik ezekre, s helyesírásuk sem mindig egyöntetű). Továbbá zavaróan hatnak az olyan idegen kifejezések, mint egy szerep „kreálása”, „promovedeáltak”, „mint karnagy rezideált”, „piramidális siker” vagy „body

language”, hiszen az operáról szóló szaknyelv amúgy is számos bevett idegen szakkifejezést használ.

Összességében a reformkori színház- és operakultúra iránt érdeklődő közönség egy nélkülözhetetlen monográfiát tart a kezében. Tallián Tibor könyve nagy terjedelme mellett is érdekfeszítő olvasmány, nemcsak a szerző imponáló tudásának, a feldolgozott anyag gazdagságának és a korszerű témaválasztásnak, de a magával ragadó elbeszélésnek köszönhetően is. A könyvet illusztrációk, hazai és külföldi fellépői statisztikák és a Schodelnével kapcsolatos – a szövegben is gyakran idézett – kulcsdokumentumok gazdagítják a függelékben. Tallián Tibor számos új eredménnyel igazolja azt a tételt, miszerint Schodel Rozália korszakalkotó szerepet játszott a magyar operakultúrában, továbbá bizonyítja, hogy a színpadi személyiség tanulmányozása mennyi hozadékkal jár az intézménytörténeti megközelítésekben.

Paraizs Júlia